

ADOLF MUSCHG

Sprachkultur und Literatur

Jan Willem van de Wetering, der niederländische, englisch schreibende Verfasser vortrefflicher Kriminalromane, hat sich einen Teil seiner Qualifikation – für mich: den wichtigsten – als Schüler eines Zen-Klosters in Kyoto geholt. In seinem Erfahrungsbericht “Der leere Spiegel” referierte er die Geschichte eines Mönchs, der Stunde um Stunde damit zu bringt, den Garten von gefallenem Laub zu säubern. Nebenan haust ein alter, bereits invalider Meister, der ihm bei dieser mühseligen Arbeit zuschaut. Wie sie vollbracht ist, sagt der Alte: Jetzt fehlt nur noch eins. – Was? will der Gärtner wissen. – Trag mich über den Zaun, dann will ich’s dir zeigen. – Der Mönch gehorcht; der Alte schleppt sich zu einem Bäumchen, das noch nicht alles Laub hat fallen lassen, und schüttelt es. Im Nu ist der Garten wieder mit Blättern übersät. – Das! sagt der Alte.

Kein ganz unpassender Einstieg zum Kapitel Literatur und Sprachkultur, wenn diese als Sprachpflege im alten Sinn gepflegter Normen verstanden wird. Wir haben es offensichtlich in unserer Zen-Geschichte mit einem subtileren Verständnis von Gartenpflege zu tun. Wobei es ganz falsch, das heißt: ganz unbuddhistisch wäre, sich über den sorgfältigen Gärtner lustig zu machen. Da soll kein Pedant durch Schaden klug, sondern ein frommer Täter durch Geschehenlassen weise werden. Wenn er bei dieser Gelegenheit erleuchtet wurde, so durch die Erfahrung der Ergänzungsbedürftigkeit des Tuns durch Nicht-Tun; noch mehr: der Zusammengehörigkeit, ja der Gleich-Gültigkeit von Position und Negation. Noch etwas mystischer ausgedrückt: das sorgfältig weggeräumte und das sorg-los wieder fallende Blatt stammen vom selben Baum. Der Wind, den die Hand des alten Meisters erzeugt hat, ist kein Argument gegen die Ordnung des Gartens, sondern demonstriert sie – *auch* sie! – als *bewegliche Ordnung*.

Diese Geschichte hat mir geholfen, über meine anfängliche, vielleicht etwas subalterne Unlust an unserem Thema “Sprachkultur” weiterzukommen. Wie jeder, der sich noch durch Schul-Grammatik und Gutes Deutsch, durch mehrere Disziplinen von Sprachwissenschaft plagen mußte, habe ich Gründe für diese Unlust, die zum Ressentiment einladen. Es ist leicht, gegen die Versuche, ins Wasser Linien zu ziehen, die Natur des Wassers auszuspielen, diese Natur womöglich überhaupt erst in den Dichtern verkörpert zu finden und im Fall, daß man sich selber

dazu zählt, für die eigene Arbeit als Freiheit in Anspruch zu nehmen – als Freiheit *vom* gepflegten, ja ganz besonders vom gepflegten Deutsch. Natürlich befindet man sich mit diesem Genie-Anspruch in ansehnlicher Gesellschaft. Zum Selbstverständnis der auf Deutsch Literaturtreibenden gehört ja mindestens seit dem Sturm und Drang, genauer besehen seit Martin Luther und Jakob Boehme der Anspruch, die eigene Sprache neu zu schöpfen und zu schaffen, inspiriert vom heiligen Geist oder, wenn der nicht mehr helfen will, vom Teufel – heiße der Mephisto oder Dr. Schleppfuß. Kunst will auf Deutsch die Sprache Adams, oder schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen sein – sie erhebt sich über das Bestehende, das sie wie Nichts behandelt. Einmal hat dieses Nichts “tote Konvention”, “Mode”, “Regel”, bloß Nachahmung fremder, womöglich gar “artfremder” Vorbilder geheißen; ein andermal aber auch Schulmeisterei, Beckmestertum, erstarrte Norm. Nicht nur auf Deutsch, aber da am ausdrücklichsten, ideologiemächtigsten, fühlt sich SPRACHE, groß geschrieben, einem Begriff des Originalen verpflichtet, der sich gewöhnt hat, gerade der Konvention des sogenannten “guten Deutsch” zu spotten. Schimmert nicht dieser Topos sogar durch die Verkleidung jener Linguistik, die die *parole*, das Wort aus Menschenmund, die lebendige Variante, ausspielt gegen die *langue*; die Sprache in Bewegung gegen das tote Corpus des Dictionnaires, das sozial und emotional situierte Wort gegen das in der Bedeutung fixierte?

Da ist nicht nur Respekt vor den Tatsachen, da ist auch noch ein Stück Romantik am Werk, und sie kann seltsame Bettgenossen schaffen. Ich erinnere mich an ein Literatentreffen im Québec, an dem nicht erst die grammatisch und stilistisch normierte, sondern schon die gedruckte, ja die geschriebene Sprache zum Kulturverrat erklärt wurde: diesen hochgradigen Alphabeten schien nur die *oralité*, das vom Mund zum Ohr, vom Herzen zum Bauch geredete, wenn irgend möglich überhaupt gesungene oder getanzte Wort kulturbildend und menschenwürdig. Aber auch am scheinbar andern Ende der Zivilisation, in McLuhans verkabeltem Welt-Dorf, steht die Fiktion spontaner Ansprache am Bildschirm im Geruch echter Menschlichkeit: so treffen sich der ethnologische Literat und der lächelnde Disc Jockey in der Verachtung Gutenbergs. Ein Glanz von Pflingstwunder ruht auch auf den Kürzeln der Jugend- und Aussteigersprachen, deren echte – oder gespielte – Sprachlosigkeit verstanden werden möchte als Protest gegen die Sprache der Verwalter.

Daß sich der Schriftsteller mit seinem elaborierten Code dem reduzierten, wegwerfenden der Kultur-Opfer – oder Kulturleichen, wie sie sich in Zürich 1980 genannt haben – immer noch näher fühlt als den Vertretern eines sogenannten *guten* Deutsch (oder Englisch, oder Französisch)

ist gewiß ein internationales Phänomen, wie der damit zusammenhängende Boom der *Modern Mundart* und später der Rock-Poesie. Aber auf Deutsch hat die Kritik an der jeweils als herrschend denunzierten Sprache immer eine besondere Schärfe gehabt. Auch die Sprache der Dichter gibt, wie diejenige der Aussteiger, gern und oft demonstrativ zu verstehen, daß sie einem Kulturbegriff, den sie als hohl, ungedeckt, unmenschlich erfährt, nichts verdanken will – und sie wußte nicht immer, oder wollte nicht wissen, daß diese verständliche Reaktion wieder sehr leicht dem Reaktionären verfällt, gegen das sie sich wendet. Wer die echte Kunst – oder die wahre Spontaneität – erst da beginnen läßt, wo die Kultur aufhört, muß sich daran erinnern lassen, daß schon einmal auf Deutsch jemand verkündet hat, wenn er das Wort Kultur höre, entsichere er seinen Revolver – es war einer, der sich als Dichter verstand. Und der Propagandaminister, der's ihm nachsprach, beanspruchte für das, was er anrichten half, seinerseits wieder den Namen einer neuen, einer blut- und bodennahen Kultur. Er vernichtete damit die Grundlage einer Zivilisation, die feinere Geister vor ihm als un-deutsch gekennzeichnet hatten – nur: so brutal hatten sie's natürlich nicht gemeint.

Wenn diese vertrackte Geschichte für unser Thema etwas beweist, so doch wohl dies: daß es das Ursprüngliche als Wert nur da, und nur so lange geben kann, als der Gegen-Wert des Kultivierten, des Überlieferungswürdigen und -befürhtigen gegeben und geläufig bleibt; und daß man weder Kultur noch Zivilisation hat, wenn man meint, das Unvermittelte dagegen ausspielen zu können. Dafür gibt sich das Medium, von dem wir handeln, nicht her; der Unmittelbarkeitswahn zeigt sich, im harmlosen Fall, als Selbstbetrug, im Fall öffentlicher Verbreitung als Beziehungsschwindel, wie das Gutenachtlächeln des Schlafmittelverkäufers am Fernsehen.

Aber ich habe von Sprachkultur und *Literatur* zu reden. Und der Literatur gestehen ja auch unverfängliche Zeugen das Recht zur *Abweichung* zu. Die Sprachwissenschaft definiert das literarische Zeichen geradezu als *anders* geladenes – ich glaube, die russischen Formalisten sprachen von "Isotop" –, dessen Bedeutung nicht, oder nicht primär, durch so etwas wie allgemeinen Sprachgebrauch, sondern durch den spezifischen, einmaligen Kontext definiert wird. Will sagen: der Sinn, den die Konvention dem Zeichen vorgibt, ist im Kunstwerk nur als Zitat gegenwärtig, auf dessen Modifikation es ankommt. Die Übereinkunft, die das Zeichen an eine Sache gebunden hat, ist dazu da, gebrochen zu werden, sie ist, weniger dramatisch gesprochen, *Material*, Spielmaterial. Wer die Bedeutung des Zeichens zu kennen glaubt, muß sie im Kunstwerk, nach dessen eigener Spielregel, nochmals kennen, von frischem deuten lernen.

Das ist ein Prozeß, dessen subtile Formen seine Radikalität verbergen; er verlangt, provoziert einen Mitspieler, der seinerseits zur Abweichung, zum Bruch mit Sprachgewohnheiten, zu einem symbolischen Abenteuer fähig ist. Literarisch lesen ist eine Kunst, die gelernt werden will. Die Erfahrungen, die dazugehören, bilden sich selbstverständlich auch außerhalb der Sprach-Kunst, aber man begibt sich dazu doch nur im Umgang mit ihr, in der Bereitschaft für ihren Eigen-Sinn. Es wird, mit andern Worten, ein hohes — was nicht sagen will: akademisches — Niveau verbalen Gewohnheit verlangt, wenn man das Ungewohnte an der literarisch, kunstmäßig eingesetzten Sprache als solches realisieren soll — als Leser wie als Schreiber. Gerade um den *Schein* des Unvermittelten (etwas Besseres hat das literarische Werk nicht zu bieten) zu genießen, muß man viel vermittelt bekommen, mitbekommen haben von allem, was am sprachlichen Zeichen eben nicht Natur, sondern — altertümlich gesagt — Willkür, moderner gesagt: Übereinkunft ist: nicht gottgegeben, sondern historisch geschaffen und besetzt, sozial gebraucht, auch zum Mißbrauch geeignet. Es ist die durch solche Konventionen beschränkte Freiheit der Wörter, die sich der Leser — nicht nur der von literarischen Texten — gegen die Konvention, aber ihrer bewußt, wieder nehmen muß — der literarische Text fordert ihn geradezu auf, sie sich zu nehmen. Denn er selbst beruht auf ihr: ja er ist durch den Eigen-Sinn seines Sprachgebrauchs definiert.

Und damit ergibt sich das scheinbare Paradox, daß nichts so sehr der Übereinkunft, des Bewußtseins einer Tradition, der Kenntnis seiner Vorgeschichte bedarf wie das literarische Zeichen. Nur der Leser, der sich der Möglichkeiten von Sprachgebrauch, der Sprach-Kultur kundig gemacht hat, ist kritisch genug, um die Überraschung zu würdigen, die das Kunstwerk zu bieten hat — und frei genug, um sich, wenn's hoch kommt, seine Kritik durch das Kunstwerk entwaffnen zu lassen; die disziplinierte Lizenz, die sich die Kunstsprache herausnimmt, zu verstehen als Erinnerung an reale Freiheiten, an realisierbare Potentiale des Menschen.

Wären sie nur berechtigt gewesen, die beweglichen Klagen deutscher Dichter über ein Zuviel an Konventionen! In Wirklichkeit war es ja gerade der Mangel an intelligenter Konvention, an allgemeiner Sprachkultur, der sie zwang, sich zu Genies aufzuwerfen und nicht nur die Kunst, sondern geradezu die deutsche Sprache immer neu zu erfinden. Kein Wunder, daß sie, bei so schwacher sozialer Stütze, wohl oder übel von oben inspiriert sein mußten, wenn nicht von den Göttern, so doch vom Glücksfall eines gnädigen Herrn. So mußte aus dem Mangel, dessen geschichtliche Gründe unter dem Stichwort Deutsche Misere ausreichend

beschrieben worden sind, in Gottes oder Teufels Namen eine Tugend werden, die Tugend des autonomen Originals. So mußte sich der Dichter als der immer wieder Einzige unter lauter Barbaren als Wilder hervortun — um dann für seine Einzigkeit ebenso verfehmt wie gefeiert zu werden.

Wer die deutsche Literatur neben die französische oder die angelsächsische hält, stellt nicht ganz neidlos fest: jene Literaten bewegen sich offensichtlich in einem Kontinuum, dessen Brüche auf den ersten Blick auffälliger erscheinen können, und das dennoch die Wahrnehmung vergangener Leistungen über große Zeiträume hinweg erlaubt. Shakespeares Stücke sind auf heutigen Bühnen zwar interpretationsbedürftig (und interpretationsfähig), aber es sind nie Kuriosa, wie etwa diejenigen des Andreas Gryphius. Racine und Corneille sind erkennbar weit her, ihre Rhetorik, ihr Wertsystem liegen uns ferne. Aber so wenig repräsentativ sie sind, sie sind auf der heutigen Comédie Française präsentabel, ohne gewaltsamer Aktualisierung zu bedürfen, das macht: die französische Bühnensprache hat sich, bei den größten revolutionären Erschütterungen der politischen Kultur, das Instrumentarium bewahrt, in dem ihre historischen und historisch gewordenen Inhalte vorgestellt werden können, und zwar in einer Form, die das *Mea res agitur* auch einem distanzierten Publikum wahrzunehmen erlaubt. Die eigenen Antiquitäten werden, durch eine Tradition gehütet, zum Gegenstand eines nicht nur antiquarischen Interesses. Dergleichen haben wir auf Deutsch nicht; literarische Gegenstände, die älter sind als zweihundert Jahre, beschäftigen bei uns *nur* noch das akademische Interesse. Wir haben allenfalls eine aus Gipfeln, das heißt: glorreichen oder anrühigen Einzelfällen bestehende Literatur. Und da diesen Gipfeln die Täler und Ebenen fehlen, fehlt eigentlich auch das Gefühl für ihren geschichtlichen Abstand, für die soziale Realität der Topographie. Die Zwischenräume liegen sozusagen im Nebel historischer Bewußtlosigkeit. Auch im Vergleich mit der anderen an staatlicher Zerstückelung vergleichbaren Kulturnation Europas, Italien, schneidet die deutsche Literatur unglücklich ab. Denn die Italiener setzten das Gefühl für ihre nationale Identität, anders als die Deutschen, gerade auf den Mythos einer kulturellen Überlieferung und auf eine gebildete Sprache, die sie stellvertretend und darum umso intensiver pflegten. Wie stünde die deutsche Literatur da, wenn sie einen Dante als Maßstab ihrer Identität gehabt hätte! Sie hatte seinesgleichen: Wolfram von Eschenbach war keine geringere Kraft als Dante. Aber die Sprache, die kompositionelle Kultur des "Parzival", die das Zeug gehabt hätte, zum Sammelpunkt einer Kulturgemeinschaft, zum Fundament einer Überlieferung höchster Eigenart und Raffinesse zu werden, ist heute die Sprache

eines verschwundenen ostfränkischen Dialekts, zugänglich nur mit Hilfe von Wörterbüchern und philologischem Spezialwissen. Man muß bis zu Goethe gehen, um einen mit Dante vergleichbaren Katalysator kulturellen Selbstbewußtseins zu finden; Goethe, dem die Tränen kamen, als er einen sizilianischen Bootsmann — einen Menschen des Vierten Standes — Verse Tassos rezitieren hörte; Goethe, der, obwohl er wie keiner den Zusammenhang von Tradition und Dichtergröße verstand und reflektierte, selbst wieder zum unfreiwilligen Darsteller des deutschen Dilemmas wurde. Denn gerade der Klassikerkult, der ihm blühte, diente ja als Ersatzstoff *statt* einer Tradition und war weit entfernt, zur Maxime etwa staatlichen oder gar alltäglichen Handelns zu werden. Der mögliche Traditionsstifter wurde zum Solitär *par excellence* und damit zum Symbol einer Konvention des Exklusiven und des Bildungshochmuts, gegen den sich spätere Dichter, um ihrer Selbsterhaltung willen, wieder mit ihrer eigenen Radikalität wenden mußten. Es sagt fast alles, daß Goethes Wirkung dort, wo ihm selbst am meisten an ihr gelegen war: im sorgfältigen Umgang mit der Natur, in einem organischen, zart-empirischen Verständnis von Wissenschaft, in der Ehrfurcht vor dem Kind und der Universalität seiner Anlagen — daß diese Lebensbegründung in der Weisheit eigentlich nur bei den Anthroposophen, also im Zeichen der Sonderbarkeit, Ereignis geworden ist. Der Rest ist — nun ja: Literatur geblieben, gefeierte zwar, aber sozial einsame.

Ohne Tradition keine Revolution, auch nicht in der Literatur. Die skandalöse Neuheit Baudelaires, die hermetische Radikalität Mallarmés, die kühne Prosodie E.M. Hopkins' konnte nur auf dem Hintergrund einer bewährten und bewahrten Formensprache als Umsturz derselben bemerkt werden. Und je länger der Umsturz her ist, desto deutlicher können wir in ihm auch das Gleitende, Übergängliche, ja die überwundene Form dialektisch Bewahrende und Salvierende wahrnehmen. Und, was Wunder, diese Neuheiten haben eben darum, anders als im Deutschen, Schule machen können. Der Surrealismus oder der Futurismus stellen im Rückblick Stufen eines Weges dar, den das Bewußtsein der gebildeten Zeitgenossen, wenn auch verspätet, mitgegangen ist, während wir in der deutschen Literaturgeschichte eher die Tendenz feststellen, den großen Dichter hinterher, um ihn großzusprechen, aus dem Kontext der Bewegung wieder zu lösen, in dem er seinen Zeitgenossen erschienen ist. Trakl oder Lasker-Schüler, habe ich an meinen hohen Schulen gelernt, sollen schon qua Dichter heute keine Expressionisten gewesen sein, von Kafka, Musil, Robert Walser zu schweigen, an denen je länger desto weniger ein Epochenetikett haften will. Sie sind *hapax legomena*, unmittelbar zum Geist der Dichtung — die sich in diesem Verfahren

wieder als sehr deutscher, als sozial körperloser Geist zu erkennen gibt. Bis vor wenigen Jahrzehnten wäre auf Deutsch schwer vorstellbar gewesen, was im Französischen oder Englischen selbstverständlich ist: daß ein Moderner sich auf seinen Ahnen im 19. Jahrhundert beruft und seine Praxis an ihm mißt, Robbe-Grillet an Balzac, T.S. Eliot an John Donne. Das Reich der Weltliteratur, das Goethe hatte stiften wollen, war auf Deutsch nicht von dieser Welt; eine Utopie, kein Weg, der zur Nachfolge einlud. Keine Literatur straft wie die unsere ihre Epigonen mit Verachtung. Wer dichtete wie Rilke, brauchte für den Spott nicht zu sorgen, wer schrieb wie Goethe, tat es als Parodist — oder disqualifizierte sich als Bildungsphilister. Daß man mit Stolz ein Epigone *und* kritisch sein kann, demonstrierte — mit Schärfe — der einzige Karl Kraus. Die Kulturpolitik des Dritten Reiches hatte etwas wie deutsches Selbstgefühl scheinbar endgültig verkrampft, deutsche Selbst-Behauptung zu einem Witz von böser Provinzialität verkommen lassen. Erst seit wenigen Jahrzehnten, seit der Gruppe 47 und ihren Folgen, beginnt sich, wie ich glaube, ein neues Verhältnis zu den eigenen Wurzeln anzubahnen und mit der Anerkennung heilloser Brüche ein Gefühl für Zusammenhang zu bilden. Die Existenz einer DDR-Literatur, die das Andere im Eigenen, das Eigene im Andern ehrlich und phrasenlos zu sehen zwingt, mag etwas mit dieser Wende zu tun haben. Auf einmal beginnt auch das *eigene* Andere in der Vergangenheit, in der Literaturgeschichte, zwar nicht vertraut, aber präziser fremd, auf berührende Art historisch, also annäherungsfähig zu werden. Ich glaube im Ernst, daß es der deutschen Literatur seit Jahrhunderten nicht mehr so gut gegangen ist wie heute — *weil* sie es sich so wenig wohlsein läßt in ihren Grenzen, den nationalen, den räumlichen und zeitlichen; weil sie ihre Sprache als Arbeit versteht, als ästhetische Arbeit an einer großen, ebenso schrecklichen wie fruchtbaren Unsicherheit der Werte, als Trauerarbeit an der gemeinsamen und trennenden Geschichte. Neue, universale Katastrophen täglich vor Augen, beginnt sie den Bestand der Dinge zu prüfen, aber auch mit andern Augen zu hüten. Um zu wissen, wohin sie geht, will sie besser wissen, woher sie kommt — historisch; und wo sie steht — politisch, sozial. Sie ist nicht mehr unfreiwillig erhaben über die Historie, sondern sehenden Auges eingemischt in die Verhältnisse, von denen sie handelt — *in* denen sie handelt, wie symbolisch immer. Das symbolische Spiel- und Handlungsangebot, das wir literarische Qualität nennen, wird auch bei uns nicht mehr nur gering geschätzt — oder nur hochgelobt ins Folgenlose.

Endlich brauchte, wenn ich recht sehe, die deutsche Literatur nicht mehr so weit her zu sein; brauchte es nicht mehr so weit her zu sein mit ihrer Einsamkeit in der Weltliteratur. Aber die Korrektur kommt spät —

inzwischen ist das ganze *Script* überholt, wie das Medium, in dem es überliefert ist, wie die Grenzen einer nationalen Kultur. Die Leitsprachen der technologischen Zivilisation orientieren sich an keinem literarischen Vorbild mehr, sie werden durch ganz andere Kommunikationsträger geprägt — der Kulturkritiker würde beifügen: um ihre Prägung gebracht. Und er würde auch den Begriff der Kommunikation darin nicht mehr anwendbar, sondern zu einer Formalität heruntergekommen finden, auch wenn die Branche ihn unaufhörlich und wissenschaftlich im Munde führt. Der Bildschirm im Wohnzimmer entwickelt sich vom Freizeitspielzeug immer mehr zum Terminal eines umfassenden Verteilsystems von Informationen und Dienstleistungen. Ein *technisches* Problem ist es längst nicht mehr, den neuen Zeichenträger überall auf Zweiweg-Kommunikation zu schalten: es kann bald ein Gebot der Ökonomie und der Ökologie werden, den größten Teil der Arbeit, die noch von Menschen zu tun bleibt, zu Hause am Bildschirm zu leisten, und natürlich wird diese Arbeit *seine* Sprache sprechen. Das Buch, das klassische und wohl unverzichtbare Medium der literarischen Kultur, wird an diesem Arbeitsplatz immer weniger zu suchen haben.

Das menschliche Glied in der elektronischen Kette wird zur Berechenbarkeit seiner Bedürfnisse und Lebensäußerungen, sozusagen zu einer statistischen Existenz angehalten. Es muß selbst, um die Funktionstüchtigkeit und die *Sicherheit* des Systems zu gewährleisten, in hohem Grad funktionalisierbar, vom Sachzwang her — wenn möglich, ohne ihn als Zwang empfinden zu können — bestimmbar sein. Diese Ansprüche ergeben sich aus der Natur — oder wollen wir's Kultur nennen —? des elektronischen Nervensystems, das schon in seinem Kern, dem Silikonkristall, auf binäre Entscheidungen programmiert ist. Was nicht Ja ist, muß Nein sein, was nicht schwarz ist, weiß, was nicht Jacke, Hose. In der phantastischen Addierbarkeit dieser elektronischen Bausteine verschleiert der Apparat, daß er, auf allen Ebenen, nach dem primitiven System des ausgeschlossenen Dritten funktioniert. Er kann also auch einer Entscheidung auf Grund falscher, ja unsinniger Prämissen die Weihe der Rationalität vermitteln. Wer in dieses System eingeweiht ist, und der Unkundige erst recht, wird nicht mehr leicht darüber hinaussehen. Er durchschaut seinen rein instrumentellen Charakter auch dann nicht mehr, wenn er vorgibt, ihn vorauszusetzen, und läßt sich von der Logik des Programms gefangennehmen wie das Eichhörnchen von der Trommel. Auf subtilere, gewaltlosere Weise, als Orwell vorausgesehen hat, schneidet der Apparat ihrer Verwirklichung den menschlichen Bedürfnissen ihre Optionen ab. Und es kann dahin kommen, daß der Widerstand gegen die technische Ratio nicht nur folgenlos bleibt, sondern undenkbar, unvorstellbar wird.

Was kann Sprachkultur, also Sprachpflege, unter diesen Bedingungen heißen? In welcher Form orientiert sie sich an der Literatur? Wenn es wahr ist, daß Literatur der Sprachgebrauch bleibt, in dem die Form in der Funktion nicht aufgeht; in dem der Berechenbarkeit der Zeichen zuwidergehandelt oder gar gespottet wird; in dem die Option des Kommunikationspartners, des nicht ausgeschlossenen, sondern *geforderten* Dritten, offenbleibt; wenn es wahr ist, daß Literatur von Haus aus die auf Mehrdeutigkeit angelegte, eine emotionale, also komplexe Reaktion herausfordernde, von ihrem Eigenwillen her den Eigensinn des Spielpartners inspirierende Sprachform ist; wenn es am Ende zutrifft, daß die literarische Sprache in spielender Form Handlungsmöglichkeit speichert, zuerst die Möglichkeit *anders*, unvorhergesehen zu handeln – wenn das wahr ist (und ich glaube, es bleibt wahr), so hätte die Sprachpflege, verstanden als *alternative Kulturtechnik*, heute stärkere Gründe als jemals, sich an der Literatur zu orientieren. Dann könnte Sprachpflege fast ein Synonym für Lebensrettung geworden sein, und zwar auf allen Ebenen, von der intim-privaten über die öffentlich-politische bis hin zur globalen. Denn die Literatur schärft, durch ihre Art des Zeichengebrauchs, den Möglichkeitssinn gegenüber dem bedrohlich oder tödlich, vor allem: stumpf und unempfindlich gewordenen Positiven. Wenn die Informationen, die ein Computer speichern kann, nicht weiterhelfen – dann findet sich im ganz anders beschaffenen, anders erworbenen Speicher der Literatur vielleicht eine andere Möglichkeit zur Fortsetzung unserer Geschichte. Damit man ihr folgen, sie auch nur wahrnehmen kann, muß freilich das kulturelle Gedächtnis der Sender und Empfänger von Zeichen dieser Art erhalten bleiben. Die Kompetenz zu ihrem Gebrauch erwirbt man sich natürlich nicht durch Literatur, durch Bücher allein, sondern in der gestischen, beweglichen, sinnlichen Praxis persönlicher Ausdrucksmöglichkeiten. Diese aber bedarf der Stütze, der Erinnerung der Bücher, eines Corpus gepflegter Überlieferung.

Zum Schluß ein persönliches Wort. Jan Willem van de Weterings Zen-Meister sollte mir und uns Mut machen zur Einsicht, daß auch Sprachpflege mehr ist als ein ordentlicher Garten. Daß sie ihren Namen erst dann verdient, wenn sie bereit ist, ihren Ordnungssinn vom Einfall einer neuen Realität überholen zu lassen. Erst dann bewährt er sich als Weisheit, muß nicht Sisyphusarbeit bleiben. Aber so viel Ordnung, diese bewegliche Ordnung des Gärtners *muß* sein, *darf* sein, auch wenn sie von der schönen Tücke ihrer Objekte immer wieder lächerlich gemacht wird. Hier muß die Norm dann das Mitlachen lernen. Die Arbeit an unserem kulturellen Gedächtnis ist ein nie abgeschlossener Prozeß. Vielleicht erscheint seine Notwendigkeit erst recht, wenn der Garten bedroht ist;

dann zeigt sich, daß die Tätigkeit des Pflegers, *weil* sie ebenso symbolisch wie praktisch ist, die Maxime eines rettenden Einfalls für das Ganze enthält und überliefert. Natürlich muß man die Blätter nicht nur sammeln, sondern auch fallenlassen können; wehe nur, wenn sie nicht mehr fallen. Nur eine des Überholtwerdens fähige Sprachkultur entwickelt ein Sensorium dafür, wann der Baum stirbt, will sagen, wann jene lebenswichtige Fähigkeit, aus einem System auszubrechen, es zu überholen, an der Wurzel bedroht ist.

Als Schriftsteller wird man manchmal gefragt, welchem Autor man sich in der Arbeit verpflichtet oder verwandt fühlt. Gemeint sind dann meist Zeitgenossen, Kollegen, Moderne. Und gefragt wird — wenn auch nicht mit diesen Worten — nach Einfluß, Vorbild, Prägung. Ich habe gelernt, daß ich unterscheiden muß: Verbunden und verpflichtet fühle ich mich jedem, der in meiner Generation ein lebendiges und empfindliches Deutsch schreibt. Vorbild sind sie mir alle nicht: wie könnte ein Kafka, ein Robert Walser, aber auch ein Borges, Marquez, Beckett oder Grace Paley Vorbild sein. Der einzige, auf den diese Bezeichnung immer besser paßt, ist Goethe — bei dem das Unnachahmliche tatsächlich mit einer Haltung, mit einem Gestus, einer Vorsicht zusammengeht, die sich zur Nachahmung empfiehlt. Denn sie gehört nicht nur dem Genie, sie gehört dem Begriff der Kultur selbst an. Ich möchte sagen: sie gehört zum Gleichgewichtssinn einer Kultur. Goethes naturwissenschaftliche Schriften beispielsweise sind mehr als Wissenschaft, sie sind praktizierte Weisheit, sehende und tätige Brüderlichkeit im Umgang mit der Natur, Zeugnisse eines Taktes, den wir nicht ungestraft verfehlen. Denn auch wir sind Natur, sind mit den Objekten unseres Interesses durch ein Netzwerk verbunden, das zu zerreißen, zu ignorieren schlimmer als kulturlos ist: es ist selbstmörderisch. Wir können nicht leben, wenn die Bäume sterben. Und nicht von den Bäumen zu reden, kann ein Verbrechen, mehr: es kann ein tödlicher Fehler sein, wenn wir wissen, wie sehr unser Atem vom Atem der Bäume abhängt. Wir *können* es wissen, wir können es schon spüren. Wir bekommen es als Notstand zu fühlen, weil wir das freiwillige, das dankbare Gefühl für den Zusammenhang nicht aufgebracht, als Zivilisation unterdrückt haben, das für Goethe wissenschaftsnotwendig war, ja Naturwissenschaft hieß: Respekt vor dem Objekt, unserem mitgeschaffenen Gegenbild, dem wir nichts antun können, ohne es uns selbst zu tun. Wenn es wahr ist, daß wir dem Geist gleichen, den wir begreifen — dann bleibt angesichts unserer Produkte, die uns mit dem Tod bedrohen, nur der Schluß übrig, daß es dem begreifenden Griff auf unsere Gegenstände am nötigen Zartgefühl und am hinlänglichen Gefühl für unser eigenes Wohl gefehlt hat. Diesen anderen Griff spüre ich

bei Goethe als menschlichen Takt im dichterischen Rhythmus; als Grundgestus eines rücksichtsvollen, deshalb vorsorglichen, darum auch gegenwartsbegabten Erdenbewohners.

Wir finden es nicht mehr skurril, daß es Goethes Maxime war, vor allem den Sinnen zu trauen. Die Sinne sind das Organ der Gegenstände an unserem eigenen Leib, sie erlauben uns, ein naturgetreues, menschengerechtes Urteil über Richtig und Falsch, Bekömmlich und Unfruchtbar. Unser Fortschritt ins Un-Sinnliche – von der Kernphysik bis zur Spitzenmedizin, vom Fernsehbild bis zur Betriebsrationalisierung – hat, vorsichtig gesprochen, unsere Kompetenz nicht bestätigt, mit Größen umzugehen, die sich unserem Gefühl entziehen. Wir haben, beim Griff ins Innere der Materie, bis zur Zertrümmerung ihrer Kerne, unsere Grenzen mitgesprengt und mit der Spaltung des A-tomon auch unser Bewußtsein als Zivilisationsteilnehmer gespalten.

Natürlich meine ich nicht, daß wir das Rad zurückdrehen, daß wir von Goethe materiell lernen können. Aber wir können von ihm lernen, unseren wahren Bedürfnissen nachzugehen und ihnen mehr zu trauen als den Leitbildern der Planer, die sich innerhalb einer Generation vor unsern Augen – und zu unserm Schaden – tragikomisch überholt haben, wie sich ein Aphorismus Lichtenbergs oder eine Maxime Goethes niemals überholen kann. Die Literatur ist deshalb das Medium, meine ich, in dem unsere Erkenntnisse und Einsichten über uns, unsere Zivilisation, am wenigsten altern. Denn nur in der Kunst ist ihnen ein Element des Spiels, des fortsetzbaren Spiels zugesetzt, das von der Materie, an der es vorgeführt wird, zwar nicht ganz zu trennen ist, sie aber doch zu einem symbolischen, das heißt auch, immer noch verfügbaren Stoff des Interesses macht, wenn die Tatsachen, die er präsentiert, vergangen sind. In Walter Benjamins "Wahlverwandtschaften"-Aufsatz ist vom unvermeidlichen Auseinandertreten des Tatsachen- und der Wahrheitsgehalts einer Dichtung die Rede: von diesem Auseinandertreten sei ihre Unsterblichkeit abhängig. Diese Unsterblichkeit aber ist ihrerseits gebunden an die Einsicht nicht nur unserer Geschichtlichkeit, sondern unserer Sterblichkeit. Wir spüren vielleicht besser als Benjamins Zeitgenossen, was er meinte, wenn er die Dichtung gemessen wissen wollte an ihrem Potential zur *Erlösung* – eine Kategorie, die angesichts der süchtigen Fixierung unserer Kultur auf ihren Ruin alles Überspannte verliert. Es ist durchaus die Frage, ob wir noch zu retten sind. Und auf die Zuversicht, oder auch nur: die Sicherheit der Computer dürfte dabei nicht viel Verlaß sein. In der Literatur aber steht die Gefahr aufgeschrieben, in der größten Literatur: mit einem Sinn dafür, daß mit der Gefahr auch das Rettende wachse. Dieser Sinn für das Mögliche, im Schlimmsten und Besten

immer noch Mögliche, ist seine eigene Prophetie; ist eine der wenigen Bürgschaften dafür, daß uns auch jenseits des Kunst-Rahmens Erlösens gelingen kann. Sprachpflege ist jetzt eine Form der Selbsterhaltung, denn in der Sprache, zuerst der Sprache der Literatur, wird die Kompetenz zur Rettung — wenn es eine gibt — überliefert und geübt. Diese Sprache ist, in Ermangelung einer gnädigen Steuerung durch den Instinkt, die wir verloren haben oder von der wir verlassen sind, das Gefäß unseres bewahrenden Gedächtnisses an uns selbst, das Regulativ unseres Gleichgewichtes als Kultur.

Die Zen-Geschichte zu Beginn soll belegen, daß es bei der Sprach-Pflege, die hier gemeint ist, nicht pflegerisch und pfleglich zugehen kann. Mit jedem Tag, der vergeht, mit jedem, der der letzte sein kann, wird sie ein kühneres Unternehmen. Es bedarf einer Vernunft von der Art der Meister, die auf den ersten Blick der Ratio entbehrt: denn wir müssen zusehen lernen, wie unsere Liebesmüh durch jedes neue Blatt, das vom Baum fällt, zuschanden wird. Wir müssen mit dieser Vernichtung unserer Arbeit sogar im Bunde sein. Nur dann ist es uns vielleicht gegeben, sie immer wieder, immer neu um ihrer selbst willen zu tun. Und nur, was um seiner selbst, in der Liebe zur Sache als einer ganzen, getan wird, tun wir wirklich um unsertwillen und um des Menschen willen. Kant hat das Menschliche durch die Fraglosigkeit seines Selbstzwecks definiert: für die Würde des Menschen gibt es keinen andern Grund als sie selbst, und sie wird verletzt, wenn der Mensch den Menschen zum Mittel für etwas anderes macht. Er ist nicht durch seine Funktion definierbar, und wenn er sich darin erschöpft, hört er auf, menschlich zu sein. Die Maxime dieses Handelns — oder auch dieses Verzichts auf Handlung —, wurde von Kant nicht für ästhetische Gegenstände reserviert. Er verstand sie als Maßstab des Sozialen und Politischen. Aber wenn er im öffentlichen Raum verloren geht, steht immer wieder das Kunstwerk dafür und bezeugt das Maß durch seinen Sprachgebrauch, selbst den maßlosen. Ein ästhetischer Gegenstand mag durch seine Grenzen zum Kunstwerk bestimmt sein; über die Möglichkeit, Wahrnehmung zu prüfen und zu üben — denn *aisthein* heißt wahrnehmen — ist er nicht an diese Grenzen gebunden. In der Verallgemeinerung *und* in der Konkretisierung dessen, was das Kunstwerk fiktiv vollendet hat, wird aus einer Gesellschaft eine Kultur: eine Gemeinschaft, die das Ihre erkennen und pflegen lernt; die Kultur wird nicht durch das, was sie herstellt, oder konsumiert, oder hat, sondern durch das, was sie ist.